

ОБРАЗНО-КОМПОЗИЦИОННАЯ СТРУКТУРА КРЫМСКОТАТАРСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ ПЕЧАЛЬНОЙ ЛЮБВИ

О.Н. Гуменюк

*Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова,
Симферополь, Крым; olviny21@gmail.com*

Аннотация: В песенном фольклоре крымских татар наиболее обширным и распространенным является пласт любовных песен, среди которых особое место принадлежит песням печальной любви. Одним из наиболее характерных образцов таких фольклорных произведений является рассматриваемая в статье песня «Белее серебристой нити», в образно-композиционной структуре, в художественной символике которой ощущается созвучие с затейливыми народными орнаментами. Обращается внимание на особенности поэтики этой песни, в частности, на своеобразие ее лирического сюжета, версификации. Структурно-композиционная усложненность и изысканность, приближение лирической экспрессивности едва ли не к эпической масштабности, конкретно-бытовая и символическая выразительность лаконичных образных деталей, эффектная звуковая организация строф (сочетание преимущественно белого стиха с богатством внутренних созвучий и перекличек) — все это подчинено передаче глубоких переживаний несчастного влюбленного, удрученного горечью драматических жизненных обстоятельств. Не менее изыскан и музыкальный текст рассматриваемого фольклорного произведения. Ему присуща плавно текущая, заунывная мелодия, неизменно перемежающаяся и оживляющаяся более динамичными короткими распевами. Весьма характерные для ориентального мелоса распевы в данном случае таят в себе разнообразные эмоциональные и интонационные оттенки, но, главным образом, в соответствии с поэтическим текстом, они призваны придать особую выразительность вспышкам то более ощутимых, то едва уловимых приятных воспоминаний, чаяний, надежд влюбленного страдальца, которые непременно угасают под воздействием жестоких жизненных реалий. Музыкальный текст гармонично согласуется с текстом поэтическим, содействуя выразительному и проникновенному раскрытию трогательного лиризма и драматической экспрессивности рассматриваемого фольклорного произведения.

Ключевые слова: фольклор крымских татар; песенная лирика; мотив печальной любви; образно-композиционная структура; ритмомелодика

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2025-48-02-11

Для цитирования: Гумениук О.Н. Образно-композиционная структура крымскотатарской народной песни печальной любви // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2025. № 2. С. 145–155.

FIGURATIVE AND COMPOSITIONAL STRUCTURE OF THE CRIMEA TATAR FOLK SONG OF SAD LOVE

Olha M. Humeniuk

*Fevzi Yakubov Engineering and Pedagogical University, Simferopol, Crimea;
olvimy21@gmail.com*

Abstract: In the song folklore of the Crimean Tatars, the most extensive and widespread are love songs, among which a special place belongs to songs of sad love. One of the most typical examples of such folklore works is the song “Whiter than a Silver Thread”, considered in the article. In its figurative and compositional structure, in its artistic symbolism one can perceive a consonance with intricate folk ornaments. The authoress of the article examines the peculiarities of the verbal and musical poetics of this song. In particular, she pays attention to the characteristic features of its lyrical plot and versification. Structural and compositional complexity and sophistication, lyrical expressiveness reaching almost an epic scale, the true-to-life and symbolic eloquence of laconic figurative details, the spectacular sound organization of stanzas (a combination of predominantly blank verse with a wealth of internal consonances and echoes) are typical features of this folklore work. All this is subordinated to rendering the deep feelings of an unhappy lover, who is dejected by the bitterness of dramatic life circumstances. The music of this song is no less refined than the poetry. It is characterized by a smoothly flowing, mournful melody. This melody is invariably interspersed and enlivened by short chants, which are more dynamic. Such chants are very characteristic of oriental melodies. In this case they conceal a variety of emotional and intonation shades, but, mainly, in accordance with the poetic text, they are designed to give special expressiveness to the flashes of either more tangible or subtle pleasant memories, aspirations, and hopes of a sufferer in love, which certainly fade away under the influence of the harsh realities of life. The musical text is harmoniously consistent with the poetic text, contributing to the expressive and heartfelt disclosure of the touching lyricism and dramatic expressiveness of the folklore work under consideration.

Keywords: Crimean Tatar folklore; song lyrics; sad love motif; figurative and compositional structure; rhythm and melody

For citation: Humeniuk O. (2025) Figurative and Compositional Structure of the Crimea Tatar Folk Song of Sad Love. *Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology*, no. 2, pp. 145–155.

Устно-поэтическое творчество крымских татар, в частности, песенная лирика, формируется и развивается на протяжении длительного времени. Известный в тюркском мире турецкий путешественник Эвлия Челеби, описывая свое пребывание в Крыму в се-

редине XVII века, обращает внимание на изысканность речи жителей центральной части полуострова. В подтверждение своих наблюдений он цитирует распространенные среди них лаконичные песни, в которых звучат любовные мотивы (этим фольклорным произведениям присущи образная красочность, игривая ритмика) [Челеби 1996: 123]. Но дошедшие до нас первые системные записи и комментарии крымскотатарского песенного фольклора относятся к концу XIX — началу XX вв. Очевидно, не случайно турецкий путешественник обратил особое внимание именно на любовные песни. Они являются наиболее распространенной разновидностью крымскотатарской фольклорной лирики; впрочем, это присуще устно-поэтическому творчеству многих других народов. В количественном отношении крымскотатарских народных песен любви больше, чем всех иных соответствующих циклов (песен трудовых, эмигрантских, солдатских и других) вместе взятых. На это обращает пристальное внимание один из первых собирателей крымскотатарских народных песен Алексей Олесницкий. В 1910 году под маркой московского Лазаревского института восточных языков он издал солидный фольклорный сборник [Олесницкий 2010]. Ведя речь о разных видах записанных им образцов народного песенного творчества, термин «лирические» фольклорист употребляет в узком смысле, обозначая таким образом именно песни любви. Об этом свидетельствует и представленный А. Олесницким крымскотатарский перевод соответствующего термина: «Ашыкъ тюркюлери» («Любовные песни») [Олесницкий 2010: 9]. Среди шестидесяти записанных фольклористом лирических песен (в широком смысле) песен любовных насчитывается тридцать три. Собиратель отмечает не только то, что эти песни «наиболее распространены» в крымскотатарском народном творчестве, но также обращает внимание на то, что в любовной лирике крымских татар, в свою очередь, особое место занимают песни печальной любви: «Большую часть в них воспевается тоска влюбленного по своему предмету» [Олесницкий 2010: 9].

Песни печальной любви широко представлены в сборниках Юсуфа Болат и Ибраима Бахшыша [Болат 1939], Асана Рефатова [Refatov 1932], Февзи Алиева [Алиев 2001], Ильяса Бахшыша [Бахшыш 2004], других фольклористов. Но работ, посвященных рассмотрению их жанрово-стилевой специфики, особенностей образно-композиционной структуры и других аспектов поэтики, детальному анализу наиболее характерных фольклорных произведений, крайне мало. В некоторой степени восполнить этот пробел призвана нынешняя публикация.

Одним из наиболее плодотворных собирателей, популяризаторов и исследователей народного песенного творчества крымских татар

является выдающийся композитор Ягъя Шерфединов (1894–1975), внесший существенный вклад в национальную фольклористику [Гуменюк 2020]. В своих фольклорных сборниках он также особо выделяет любовные песни и в предисловиях к ним обращает внимание на распространенность песен печальных [Шерфединов 1931: 5; Шерфединов 1990: 7]. Это такие песни, как «Сёйлетме бени» («Не вынуждай меня говорить»), «Гидинъ, булутлар» («Летите, тучи»), «Арабалар гелип де кечер» («Арбы проезжают, удаляются»), «Эки пугъу» («Два филина») и многие другие.

Выражение неизбывной тоски, связанной с потерей возлюбленной, достающейся другому, присуще песне «Сом сырмадан акътыр» («Белее серебристой нити»). Впервые весьма лаконичный вариант этого фольклорного произведения (восемнадцать музыкальных тактов и всего две двустрочные стихотворные строфы) был записан Я. Шерфединовым, по всей вероятности, в конце 1920-х годов прошлого века. Песня помещена под № 7 в подготовленном им фольклорном сборнике, изданном в начале 1930-х годов [Шерфединов 1931: 15]. Здесь фигурирует подзаголовок (тематическое уточнение) — «Любовная песня». Указывается, что это фольклорное произведение записано «от гр-на Шерфедина» в деревне Отузы. В «Крымскотатарской энциклопедии», составленной Рефиком Музафаровым, значится: «Отузы (крымтат.: тридцать) — название села Шебетовка Судакского района Крыма до депортации» [Музафаров 1995: 558]. В позднейшем фольклорном сборнике Я. Шерфединова, изданном в Ташкенте, помещен более полный вариант песни [Шерфединов 1979: 85–86]. Он является основным объектом рассмотрения в предлагаемой публикации.

Песня «Сом сырмадан акътыр» («Белее серебристой нити»), помещенная в ташкентском сборнике Я. Шерфединова, обращает на себя внимание прежде всего необычной пространностью по сравнению с иными, преимущественно более лаконичными, крымскотатарскими народными песнями любви. Ей также присуща особая сложность образно-композиционной структуры. После двух четырехстрочных куплетов, в каждом из которых последние две строки повторяются и каждый из которых продолжается и оттеняется припевом, следует пятистрочная строфа. Она таит в себе признаки нового куплета, ибо развивает лирический сюжет, и одновременно признаки нового припева — припева относительно всего предыдущего звучания песни, по-своему оттеняющего и эмоционально заключающего это звучание. Далее вновь идет привычный четырехстрочный куплет с привычным припевом, который снова сменяется похожей пятистрочной строфой, теперь уже подытоживающей всю песню. Две первые строчки этой строфы несут новую,

к тому же очень важную информацию, а три последние тождественны соответствующим строчкам фигурирующей ранее аналогичной строфы. Вариативность первых строк этих пятистрочных строф и тождественность дальнейших подтверждает их необычный синтетический характер — в каждой из этих строф сочетаются признаки нового куплета и, так сказать, припева (еще одного припева, который следует после припева традиционного).

Возможно, и не стоило бы так подробно останавливаться на структурной усложненности, изощренности песни, если бы не тот факт, что эта усложненность, изощренность и связанный с ней вышеупомянутый довольно пространственный объем с особой выразительностью содействуют передаче трогательной душевной взволнованности, богатства раскрывающихся здесь эмоциональных переливов, интонационных оттенков. Все это также пребывает в гармонии с характером образности песни. Белые нежные предплечья любимой девушки сравниваются в начале песни с тонкой серебристой нитью, играющей важную роль в крымскотатарском народном узорчатом шитье. А далее в песенном изложении фигурирует вышитый избраницей сердца платок, который, возможно, и предназначался для субъекта лирического повествования, но теперь, по всей видимости, будет отдан не ему. Можно сказать, что изобретательность, прихотливость народных орнаментов, подчеркнутая серебристой нитью, своеобразно отозвалась в изысканной усложненности художественной структуры рассматриваемого фольклорного произведения, структуры, способствующей поэтизации печальных переживаний безнадежно влюбленного.

Контраст между мечтательной очарованностью и неизбывной грустью, характерный для всей песни, довольно четко обозначается уже в первом куплете:

Сом сырмадан акътыр, а джаным,
Сенинъ билегинъ, аман, аман.
Ялварсам да, ялкъарсам да
Гечмез дилегим
(Белее серебристой нити, о душа моя,
Твои предплечья, увь, увь,
Ни мольбы, ни уговоры мои
Тебя не трогают)

[Шерфединов 1979: 85–86; здесь и далее песня цитируется по этому изданию]

Припев развивает тоскливые переживания, трогательность которых усиливается рядом ласкательных обращений к избраннице сердца, отсутствие которой остро ощущается даже в среде друзей, кажущихся теперь постылыми. Возможно, они вовремя не пришли

на помощь либо даже как-то оказались причастными, приложили руку к возникновению неутешительного положения. Вследствие этого они «награждаются» соответствующими эпитетами. Таким образом подчеркивается вышеупомянутая интонационно-образная контрастность, и лирическое изложение приобретает особую эмоциональную насыщенность, усиливающуюся разнообразными поворотами и характерными песенными возгласами:

Ания меним аллар киймиш,
Назлы чичегим, аман, аман.
Аман, ашнам, джилъвели, ай, ёсмам,
Ярдан айрылдым,
Акъыкъатсыз, мерхаметсиз достлара къалдым
(Неужели ты не моя в ярком наряде,
Нежный мой цветок, увы, увы..
Увы, возлюбленная моя, милая, ах, очаровательная,
С любимой я разлучен,
С несправедливыми, немилосердными друзьями остался).

Три последние строчки этого трижды повторяющегося в песне рефрена завершают и дальнейшие пятистрочные строфы; таким образом, эти строчки своеобразным экспрессивным пунктиром (словно четкими узорчатыми штрихами серебристой нити) пронизывают всю песню.

В трех основных куплетах песни наряду с развитием лирического сюжета предстают красноречивые повествовательные детали, которые, собственно, и служат импульсами появления все новых и новых эмоциональных всплесков, усиливающихся рефренами. Во втором куплете охваченный страстью субъект лирического повествования оказывается в саду любимой девушки. Душистый уют этого сада и метафорически, и метонимически ассоциируется с ее молодостью и красотой. Влюбленный страдалец, по всей вероятности, прячась за деревьями и кустами, издали увидел милую с вышитым платком в руках (этот платок, как мы знаем, выступает в песне важной образной деталью):

Вардым ярем багъчасына,
Мейвалыкъ, нарлыкъ, аман, аман.
Корьдим ярем эллеринде
Нагъышлы явлукъ
(Пришел я в сад моей любимой,
Плоды, гранаты, увы, увы.
Увидел в руках моей любимой
Вышитый платок).

Именно этот отмеченный красноречивой символичностью вышитый платок, вызывая новую волну эмоционального возбуждения

лирического субъекта, обуславливает дальнейшее появление после обычного припева упомянутой особой строфы, в первых строчках которой вновь всплывает этот образ:

Бу явлукъны ишлегенинъ
Элине сагълыкъ, аман, аман...
(У той, что вышила этот платок,
Пусть все ладится, увы, увы...)

В третьем основном куплете песни словно угасает взрывная эмоциональность, замедляется развитие собственно лирического сюжета, здесь превалируют повествовательные штрихи, внимание сосредотачивается пока что на созерцании выразительных деталей, которые вскоре с новой силой впечатляют и без того израненную душу печально влюбленного:

Вардым ярем къапусына,
Меджлис къурулгъан, аман, аман.
Бакътым къапу арасындан,
Зильфы бурулгъан
(Подошел я к двери моей любимой,
Приготовлено пиршество, увы, увы.
Сквозь двери увидел
Ее завитые кудри).

Такое печальное созерцание сменяется эмоционально насыщенным припевом, однако восприятие только что увиденного, как в прежнем случае с вышитым платком, вновь не способно в полной мере раскрыться в уже привычных рефренных причитаниях, в связи с чем возникает новый всплеск эмоций в виде пятистрочной синтетической строфы. Новая информация, содержащаяся в ее первых строчках, окончательно гасит остатки всяческих надежд, которые, быть может, еще тлели в душе субъекта лирического повествования:

Меним ярем эллер сармыш,
Бойным урулды, аман, аман...
(Моя любимая в чужих объятиях,
Жестокий удар, увы, увы...)

Пространность и структурно-композиционная усложненность, своеобразная орнаментальность песни, сочетание мощного лиризма и красноречивой, отмеченной четкими образными деталями повествовательности обуславливают довольно ощутимую эпическую окраску богатого интонационного строя рассматриваемого фольклорного произведения. С этой эпической окраской, очевидно, связано явное превалирование здесь белого стиха. И в куплетах, и в припевах рифмы или очень приблизительные (*билегинъ — диле-*

гим; джаным — аман), или отсутствуют вообще. Более-менее точная конечная рифма появляется лишь в конце припева (*айрылдым — кьалдым*) и в третьем из основных куплетов, когда лирический герой созерцает впечатляющие подтверждения того, что его любимая выходит замуж за другого (*кьурулгъан — арасындан — бурулгъан*). Это созвучие подчеркивается также дважды повторенным песенным возгласом *аман*. Определенную роль в звуковой инструментовке строфы играет также не совсем точное, но весьма ощутимое созвучие окончаний ее первой и третьей строчек: *къапусына — арасындан*. Непритязательная (суффиксальная), но точная рифма связывает также две последние, повторяющиеся строчки пятистрочной строфы: *айрылдым — кьалдым*. Такие редкие, притом композиционно обусловленные рифмы лишь оттеняют преобладание белого стиха, вероятно, призванного подчеркнуть в чем-то близкую к эпической масштабность раскрываемых здесь лирических переживаний.

Вместе с тем отсутствие конечных рифм эффектно компенсируется внутренней звуковой организацией строф, призванной способствовать передаче эмоциональной взволнованности, душевного смятения. Здесь едва ли не в каждой строфе фигурируют внутренние рифмы (*Сенинъ — билегинъ; ашнам — ёсмам; Акъыкъатсыз — мерхаметсыз; Вардым ярем — Корьдим ярем; Мейвалыкъ — нарлыкъ; айрылдым — урулды...*). Примечательно, что в третьем из основных куплетов, где, как отмечалось, присутствуют конечные рифмы, внутренние рифмы отсутствуют. Красноречива также удаленная, но четкая перекличка начальных строк второго и третьего основных куплетов: *Вардым ярем багъчасына... — Вардым ярем къапусына...* Обращает на себя внимание также богатство иных созвучий: *Аман, ашнам; Вардым ярем; Ярдан айрылдым; ярем эллер сармыш* и др.

Интенсивность переживаний безнадежно влюбленного страдальца подчеркивается также нестандартной ритмикой, в частности сочетанием широких и коротких, будто усеченных и резких, как удар, строк, таких, например, как «Ярдан айрылдым» («От любимой я отторгнут»), «Бойным урулды» («Поразивший меня удар»). Основу стихотворного ритма здесь составляет довольно игривое и бойкое сочетание двух разделенных цезурой четырехсложных стоп в строке, но во многих строках (уже с первого куплета) такая четкость нарушается, что соответствует передаче душевного смятения несчастного влюбленного. В вокальном исполнении это нарушение регулярного стихотворного ритма также ощущается, но оно существенно нивелируется за счет сочетания нот разных длительностей, за счет распевов, подчиняясь музыкальному ритму.

Созвучная изощренности народных орнаментов структурно-композиционная усложненность и изысканность, приближение

лирической экспрессивности едва ли не к эпической масштабности, конкретно-бытовая и символическая выразительность лаконичных образных деталей, эффектная звуковая организация строф (сочетание преимущественно белого стиха с богатством внутренних созвучий и перекличек) — все это удивительно гармонично подчинено выразительной, психологически проникновенной передаче переживаний несчастного влюбленного, удрученного горечью драматических жизненных обстоятельств.

Не менее изыскан и музыкальный текст рассматриваемого фольклорного произведения. Ему присуща плавно текущая, заунывная, даже тягучая мелодия, неизменно перемежающаяся и оживляющаяся более динамичными, преимущественно короткими распевами. Печальный характер мелодии, звучащей в тональности *E-moll* (ми минор), обуславливает, прежде всего, ее поступенное движение в пределах ноты, без скачков. Отмеченные распевы, весьма характерные для восточного мелоса, в данном случае таят в себе разнообразные эмоциональные и интонационные оттенки, но, главным образом, в соответствии с поэтическим текстом, они призваны придать особую выразительность вспышкам то более ощутимых, то едва уловимых приятных воспоминаний, чаяний, надежд влюбленного страдальца, которые непременно угасают под воздействием жестоких жизненных реалий. Распевы, как отмечено, здесь преимущественно короткие, до шести нот. Но это не преуменьшает глубокого драматизма, который благодаря им усиливается в песенном звучании.

Темп и характер исполнения в нотной записи не указан, анализируемый музыкальный текст предполагает импровизационность, зависящую от трактовки исполнителя. С этой импровизационностью, не ограничивающей передачу широкой гаммы душевных переживаний, связан довольно сложный ритмический рисунок — чередование триолей, дуолей, пунктирного ритма, заливованных длинных нот. Существенную роль здесь также играет опевание нот. Нередко встречаются ферматы, паузы, малые и увеличенные секунды. Постоянно, в каждом такте нотной записи указывается смена размера. Отмеченные размеры (11/8, 10/8, 9/8, 8/8) свидетельствуют о стремлении автора записи по-своему упорядочить импровизационную структуру звучания песни, особенно распевов, что крайне сложно.

Особую сложность и остроту душевных переживаний подчеркивают такие же короткие и притом весьма эффектные, как и распевы, инструментальные части музыкального текста. Вокальной партии предшествует небольшое, на четыре такта, инструментальное вступление, предвещающее драматизм дальнейшего лирическо-

го повествования. После 7, 11 и 19 тактов следуют инструментальные интерлюдии (один-два такта), звучащие во время пауз в вокальной партии и усиливающие ощущение внутреннего смятения несчастного влюбленного.

Отмеченные особенности музыкального текста гармонично согласуются с текстом поэтическим, содействуя выразительному и проникновенному раскрытию трогательного лиризма и драматической экспрессивности рассматриваемого фольклорного произведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алиев Ф.М. Антология крымской народной музыки — Кырым халкъ музыкасынынъ антологиясы. Симферополь, 2001.
2. Бахшыш Ил. Кырымтатар халкъ йырлары. Симферополь, 2004.
3. Болат Ю., Бахшыш Ибр. Кырымтатар йырлары. Симферополь, 1939.
4. Гуменюк О.Н. Крымскотатарская народная песня в исследованиях композитора и фольклориста Ягъя Шерфединова // Вопросы крымскотатарской филологии, истории и культуры. 2020. Выпуск 10 / Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова. С. 75–79.
5. Крымскотатарская энциклопедия: в 2 т. / Автор-составитель Р. Музафаров. Т. 2. Симферополь, 1995.
6. Олесницкий А. Песни крымских турок / Под ред. Вл. А. Гордлевского. М., 1910.
7. Челеби Э. Книга путешествий: походы с татарами и путешествия по Крыму (1641–1667). Симферополь, 1996.
8. Шерфединов Я. Песни и танцы крымских татар. Симферополь; М., 1931.
9. Шерфединов Я. Звучит кайтарма — Янърай къайтарма. Ташкент, 1979.
10. Шерфединов Я. Янъра къайтарма — Звучи хайтарма. Ташкент, 1990.
11. Refatov H. Q'g'm tatar j'rlar'g'. Simferopol, 1932. 160 b.

REFERENCES

1. Aliev F. M. *Antologiya krymskoi narodnoi muzyki* [Anthology of Crimean folk music]. Simferopol, *Krymuchpedgiz Publ.*, 2001. 600 p. (In Russ. and Crimean Tatar.)
2. Bakhshysh I. *K'yrymtatar halk' i'rlary* [Crimean Tatars folk songs]. Simferopol, *K'yrym Devlet Okuv-pedagogika Neshriyaty Publ.*, 2004. 384 p. (In Crimean Tatar.)
3. Bolat Yus., Bakhshysh Ibr. *K'yrymtatar i'rlary* [Crimean Tatar Songs]. Simferopol, *K'yrym ASSR Devlet Publ.*, 1939. 150 p. (In Crimean Tatar.)
4. Humeniuk O. *Krymskotatarskaia narodnaia pesnia v issledovaniakh kompozitora i fol'klorista Ya. Sherfedinov* [Crimean Tatar folk song in studies of composer and folklorist Ya. Sherfedinov]. *Voprosy krymskotatrskoi filologii, istorii i kul'tury* [The Questions of Crimean Tatar Philology, History and Culture]. 2020. Issue 10. P. 75–79. (In Russ.)
5. *Krymskotatarskaia entsyklopedia: v 2 t.* [Crimean Tatar Encyclopedia; in 2 vol.]. Author and compeller R. Muzafarov. Vol. 2. Simferopol, *Vatan Publ.*, 1995. 835 p. (In Russ.)
6. Olesnitski A. *Piesni krymskikh turok* [Songs of Crimean Turks]. Moscow, *Lazariev Institute Vostochnykh Iazykov Publ.*, 1910. 85 pp. (In Russ. and Crimean Tatar.)

7. Chelebi E. *Kniga puteshestvii: pokhody s tatarami i puteshestvia po Krymu (1641–1667)* [Book of travelling: campaigns with Tatars and travelling in Crimea (1641–1667)]. Simferopol, *Tauria Publ.*, 1996. 240 p. (In Russ.)
8. Sherfedinov Ya. *Pesni i tantsy krymskikh tatar* [Songs and dances by Crimean Tatars]. Simferopol, *Krymskoye Gosudarstvennoe Izdatel'stvo*; Moscow, *Gosudarstvennoe Muzykal'noye Izdatel'stvo*, 1931, 94 p. (In Russ. and Crimean Tatar.)
9. Sherfedinov Ya. *Zvuchit kaytarma* [Kaytarma, rings]. Tashkent, *Izdatel'stvo Literatury i Iskusstva imeni Gafura Guliyama*, 1979, 232 p. (In Russ. and Crimean Tatar.)
10. Sherfedinov Ya. *Zvuchi, kaytarma* [Ring, kaytarma]. Tashkent, *Gafur Guliyam adyna Edebiyat ve Sanat Neshriyaty*, 1990. 230 p. (In Russ. and Crimean Tatar.)
11. Refatov H. *Qırım tatar jırları* [Crimean Tatar songs]. Simferopol, *K'ryym Devlet Neshriyatı Publ.*, 1932. 150 b. (In Crimean Tatar.)

Поступила в редакцию 10.06.2024

Принята к публикации 18.02.2025

Отредактирована 06.03.2025

Received 10.06.2024

Accepted 18.02.2025

Revised 06.03.2025

ОБ АВТОРЕ

Гуменюк Ольга Николаевна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и украинской филологии филологического факультета Крымско-го инженерно-педагогического университета имени Февзи Якубова; olvimy21@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

Olha Humeniuk — Prof. Dr., Department of Russian and Ukrainian Philology, Fevzi Yakubov Engineering and Pedagogical University, Simferopol; olvimy21@gmail.com